

## ПЬЕСА Н. БЕРБЕРОВОЙ «МАЛЕНЬКАЯ ДЕВОЧКА»: НА ГРАНИЦЕ МОДЕРНИЗМА, АВАНГАРДА И ПОСТМОДЕРНА

А. В. Злочевская (Москва)

Драматургическое наследие писателей русской эмиграции гораздо менее известно, чем их прозаическое и поэтическое творчество. Однако забвение этого пласта нашей литературы очевидно несправедливо. Театр русской эмиграции первой волны в контексте европейского литературного процесса XX в. – явление по-своему уникальное. Этот оригинальный эстетический феномен вполне самобытен, а вместе с тем своеобразно коррелирует с основными тенденциями западноевропейского театра XX в.

Оригинальный пример экспериментальных исканий в драматургии – *Маленькая девочка* Н. Н. Берберовой (создавалась в течение 1953-1961 гг., впервые опубликована в журнале *Мосты* за 1962, № 9). На первый взгляд может показаться, что перед нами – традиционная *психологическая драма*<sup>1</sup>. Но это лишь видимость. В категориях реалистического искусства пьеса Берберовой вообще не может быть понята.

Многое связывает *Маленькую девочку* с западноевропейской традицией начала XX в. Но модернистская «новая драма» XX в. здесь на наших глазах словно умирает, преображаясь в абстрактно-игровую пьесу с элементами сюрреалистического миропонимания и постмодернистской поэтики. И жизнь современного человека осмыслена в *Маленькой девочке* в категориях принципиально новых.

«И языковые эффекты, и национальная психология в наше время, – писала Берберова, – как для автора, так и для читателя, *не поддержанные ничем другим*, перестали быть необходимостью. За последние 20-30 лет в западной литературе, вернее – на верхах ее, нет больше "французских", "английских" или "американских" романов. То, что выходит в свет лучшего, становится интернациональным»<sup>2</sup>. Так рождался *интернациональный* тип культурологического и художественного мышления.

В основе пьесы – специфический, межъвненациональный и межъвневременный литературный хронотоп. Место действия – *одна из европейских*

<sup>1</sup> В таком ключе инсценировали пьесу на российском телевидении в 2002 г.

<sup>2</sup> Берберова, Н. Н.: Автобиография. Москва 1996. с. 372. Курсив мой.

*столиц*. Время неопределенно и намеренно размыто: между какими-то войнами, ибо «жизнь между второй мировой войной и третьей, ей-Богу, ничем не отличается от жизни между шестой и седьмой»<sup>3</sup>. Национальная принадлежность персонажей пестрая: есть русские (супруги *Сомовы*, подруга жены – *Евгения*, издатель мужа – *Патрикеев*), есть мусульманин – *Агар-Бен-Мосед*, по-видимому, из Египта. Остальное весьма неопределенно: похоже на внациональное прозвище имя приятельницы жены, *Леда*, а «маленькую девочку» зовут странным «музыкальным» именем – *До*.

В рамках межвнациональной и межвременной модели мира Берберова развивает одну из тем «новой драмы» XX в. – распад буржуазной семьи и самого института брака (*Кукольный дом* Г. Ибсена, *Отец* А. Стринберга и др.), а фабулу составляет популярная в то время история любви зрелого мужчины к молоденькой девушке (*Строитель Сольнес* Г. Ибсена, *Перед заходом солнца* Г. Гауптмана и др.).

Ориентация на Ибсена подчеркнута множеством реминисцентных сигналов. Это и мотив *молодости*, «напоминающий» ведущую тему «Строителя Сольнеса». И еще одна «сигнальная» деталь: отмечается, что «маленькая девочка» *бега*ет на лыжах (с. 83). Вне ибсеновского контекста эта деталь никакого значения не имеет. А вот в *Пере Гюнте на лыжах бегала* запечатлена Сольвейг. В русском культурном сознании эта ассоциация известной строчкой А. Блока: «Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне ...».

Но ибсеновская тема *юности* у Берберовой травестирована. Всех, каждого по-своему, привлекает отнюдь не духовная или эмоциональная, как это было у Ибсена, а исключительно физиологическая *молодость* героини. Так что призыв опьяневшей *До*: «Разве вы не говорили, что вам не хватает молодости? Вот она, молодость! Берите ее, кто хочет!» (с. 97), – отдает лишь безобразной плотоядностью (ср. рассказ Ф. М. Достоевского *Бобок*). Если в пьесах Ибсена тема *юности* неотделима от большой любви, которая переворачивает всю прежнюю устоявшуюся жизнь, то юная *До* пришла в дом Сомовых вовсе не ради большой любви и не ради того, чтобы строить с Сергеем прекрасные *замки* (как Хильда в *Строителе Сольнесе*), а ради того, чтобы обосноваться в этом стабильном и материально благополучном мире. «Жизнь без вчера и без завтра, что может быть страшнее? И никого кругом. Они говорят: мир гибнет, так давайте погибнем вместе с ним, но здесь мир не гибнет, правда, он еще стоит в целости. И я тоже здесь в целости? .. Я останусь здесь, ведь так, Ольга? Когда я в первый раз увидела вас, я сразу ясно поняла, что есть мне место на свете ... мне здесь хорошо, как в раю, и мне некуда уходить» (с. 97).

<sup>3</sup> Берберова, Н. Н.: *Маленькая девочка*. В: Современная драматургия. 1991, № 11, с. 80. Пьеса цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

Но и социальный аспект центрального конфликта, который уже в модернистской драме был значительно ослаблен, у Берберовой вообще почти сведен к нулю. Да, мир Сомовых, их *дом*, видимо покоящийся на положительных ценностях, – это мир буржуазии, а мир, откуда приходит и куда возвращается До, – мир неустроенных бедняков, несчастных и озлобленных. В мире До не умеют жить хорошо, поэтому стремятся сделать плохо. Отсюда, быть может, ее тяга к разрушению и мучительству. Но эти социальные характеристики основного конфликта – второстепенны, как бы мимолетны и, во всяком случае, нефункциональны.

«Новую драму» начала XX в. Берберова превращает в пьесу формально-игровую, где действующие лица не образы с определенным социально-психологическим и этическим содержанием, а *художественные приемы*. И здесь уместно вспомнить известное высказывание В. Ходасевича по поводу романов В. Сирина: «Его произведения населены ... бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют ... Они строят мир произведения и сами оказываются его неустраимо важными персонажами»<sup>4</sup>. Эта характеристика как нельзя более подходит к «Маленькой девочке» Берберовой.

В самом деле, взаимоотношения внутри «любовного треугольника», по существу, лишены здесь психологической мотивации, а функционируют как игровая модель, в которой участвуют не герои, а *амплуа*: *муж – жена – возлюбленная*. И развитием сюжета управляет изменение *игровой* ситуации: «треугольник» все время перестраивается так, что третий угол оказывается лишним. Отсюда – своеобразный «плавающий» конфликт, когда на каждом следующем этапе *двое* играют против *третьего*. Движением «треугольника» управляют ключевые слова – «обман, заговор» (86): *двое* объединяются против *третьего*, имея от него некий *секрет*. Затем происходит «перегруппировка», и уже другие *двое* заключают свой союз против *третьего* на основе своего *секрета* и т. д. Эта игра, по-видимому, бесконечна.

Сначала «лишней» кажется *жена* Ольга, которая не знает о возникшем романе *мужа* Сергея с «маленькой девочкой». Затем на довольно продолжительное время возникает союз женщин, которые хранят в *секрете*, что этот роман для *жены* уже не *секрет*, и тогда «лишним» оказывается *муж*. Он считает себя *хозяином положения*, но это иллюзия. В финале, после того как *муж* уходит и союз женщин распадается, возникает на видимом уровне союз *мужа* и *жены* против *возлюбленной*, которую прогоняют, но на самом деле, очевидно, вновь возникает тайный союз между *мужем* и *возлюбленной* – уже за пределами *дома*. Возникновение этого союза предсказывает

<sup>4</sup> Ходасевич, В.: О Сирине. В: В. В. Набоков: pro et contra. Санкт-Петербург 1997, с. 247, 249.

подруга *жены*: «Только одно: постарайся, чтобы он, когда вернется, не виделся бы больше с ней ... Чтобы он не ходил к ней на ее романтический чердак» (с.105). И хотя в тот момент ее предположение кажется неправдоподобным, в финале, когда *муж* остается один, оно неожиданно подтверждается: «Ласточка ... Ласточка, где ты? Завтра я увижу тебя. Завтра мы будем вместе, ласточка!» (с.109), – мечтательно бормочет он.

Система взаимоотношений в «треугольнике» строится по парадоксальному принципу взаимопроникающей лжи и взаимопонимания одновременно: зная лишь долю правды, каждый из участников утаивает свою часть понимания игры, делая вид, что не знает настоящей подоплеки поступков своих партнеров, ибо думает, что они не понимают, что он владеет их секретом.

Процессом непрерывной перестройки «треугольника» управляют два фактора. На поверхностном уровне это взаимодействие явных и тайных желаний его участников. На уровне «подводного течения» пьесы это развитие и прихотливое сплетение-взаимодействие символических образных мотивов: *правда – ложь, театр (его образ-сигнал – занавес) – жизнь, разрушение – созидание, преступление – благодеяние, пожар – дом (его образ-сигнал – ковер)*. Будучи взаимосвязаны, антиномичные пары образуют два аксиологических ряда: *ложь (театр, разрушение, преступление, поджог) – правда (жизнь, созидание, благодеяние, дом)*. Противостояние этих аксиологических комплексов и организует нравственно-философский конфликт пьесы.

Постараемся разобраться в этой сложной структуре.

Определяющей является взаимопроникающая оппозиция *правда – ложь*. Парадокс в том, что слово *правда* здесь всегда означает *ложь*. Оно возникает в первых же репликах героев:

«С о м о в. Я говорю правду ... Так привык. Стараюсь, когда могу, не врать ...

Д о. А вашей жене вы тоже всегда говорите правду?

С о м о в. До сих пор говорил ...» (с. 76).

Зритель склонен в правдивость героя верить, а потому ожидает, что, как только появится *жена*, *муж* расскажет ей о «маленькой девочке». Этого, разумеется, не случается, несмотря на то, что Ольга, которая об их свидании уже знает, его к этому подталкивает. Так возникает ситуация игры, в которой, выдавая нечто за *правду*, всегда лгут. А чтобы зритель точно знал, что, когда герой говорит: «это правда», – он лжет, автор несколько раз в течение пьесы создает ситуацию откровенного обмана. Например, совершенно здоровый Сомов, не желая никуда уезжать от своих женщин, говорит приехавшему издателю, что тяжело болен, что «доктор предписал ... полный покой» (с. 92). И тут же прибавляет сигнальную фразу: «вот вам сушая

правда» (с. 92). Но только что До убеждала Сомова: «Я сюда пришла не для того, чтобы обманывать Ольгу. Я здесь потому, что нам троим хорошо друг с другом, и все, что я делаю и говорю – правда» (с. 90-91). Следует догадаться, что «маленькая девочка» в этом случае лгала. Такая ситуация умозаключения по логическому дополнению повторяется неоднократно. В результате пара *правда – ложь* из антонимической превращается в синонимическую. Эта игра слов организует пьесу.

В этом смысле очень важна кульминационная идиллическая сцена *домашнего чтения*, когда *все трое* остаются дома, и Сергей собирается читать обем любимым женщинам, расположившимся по обе стороны от него, рассказ современного автора, который принесла в дом До. Кажется, все любят друг друга и совершенно счастливы. И наперебой повторяют: «Дома так хорошо!» (с. 92). Эта идиллическая сцена – осуществление *чуда*, «которое бы сделало всех нас счастливыми» (с. 105) и которого добивается Ольга. Символично название рассказа: «Гвоздь, который превратился в гвоздику». Зритель, впрочем, так ничего и не узнал об обещанной метаморфозе. Следует поэтому догадаться, что и *чуда*, которого сознательно или бессознательно желали все трое, не случится: *гвоздь не станет гвоздикой*.

Чудо действительно не свершится: ведь эта идиллическая сцена пропитана *ложью*, и каждый счастлив оттого, что (как он полагает) обмануты и несчастны остальные *двое*.

Здесь вообще все не те, кем кажутся. Сергей отнюдь и не преданно любящий *муж*, и не нежный, пылкий *влюбленный*. Ибо одно исключает другое. А Ольга вовсе не благородная и мудрая, беззаветно любящая *жена*. Ведь в конце концов она признается: «Агар, я никого не люблю. Я никогда не умела любить» (с. 108).

Но особенно это касается До – «маленькой девочки». Юное, чистое существо 19 лет отроду, от одного присутствия которого вокруг становится светлее. Само имя *До* предполагает нечто тонкое и музыкальное. И, действительно, «маленькая девочка» часто оказывается у пианино (это ее символическая позиция), ее учат пению, а в сцене Рождества она прелестно поет «Ласточку». «Когда я увидел вас в первый раз ..., – говорит Сергей, – я подумал: с таким лицом, с такой красотой и чистотой, какая здесь должна быть душа ... В вас есть что-то ангельское в облике. Помните, есть такая картина итальянская: хор ангелов поет вокруг святой Цецилии, которая играет на каком-то инструменте. Там есть один ангел слева ...» (с. 76). Ее воспринимают как прелестную куклу, с которой всем хочется играть. Сергею – как с маленькой любовницей, Ольге – как с дочкой. Но кукла оказывается живым существом, наделенным собственными, отнюдь не «прелестными» тайными мыслями, желаниями и целями. Имидж «*хорошей девочки*», *собирающей цветы и плетущей венки или вышивающей по канве*

(с. 102), стремительно разрушается и улетучивается. Вместо него отчетливо вырисовывается нечто противоположное: корыстное существо, желающее устроить свое благополучие за счет других, или же разрушительница, которая просто испытывает удовольствие от страданий других. Так на вопрос Ольги: «Как ты жила раньше? До нас? Кого ты мучила?», – До хладнокровно отвечает: «Одного котенка» (с. 100). Мотив *молодости* – эпитет, неизменно сопутствующий «маленькой девочке», – неожиданно обнаруживает совсем иной свой лик: самовлюбленный, высокомерный и жестокий.

С мотивом *правды* – *лжи* неразрывно связан мотив *театр* – *жизнь*. Ситуация *лжи* возникла в самом начале, когда Ольга вышла из-за *занавеса* на окне, обнаружив свое знание о романе между *мужем* и До перед последней, но скрыв от первого. Пока Ольга считает, что «водит» она, ею владеет эйфория *хозяина положения*. Но вот в сцене Рождественской елки *занавес* как традиционный элемент ситуации *подслушивания* оказывается еще и сигналом ситуации *театрального представления*, причем «водящей» неожиданно оказывается «маленькая девочка»: «Д о (из глубины сцены). Жила-была на свете маленькая девочка и однажды раздвинулся занавес (показывает на первое окно) и представление началось ... Это было чудесное представление, и у маленькой девочки была самая большая, самая главная роль. В этой роли от одного неверного слова могли произойти мировые катастрофы ... Но маленькая девочка, которая до того так тихо жила на свете, знала, как ей вести эту самую главную, самую важную роль. Она знала все слова ... она умела их говорить» (с. 95). В этот момент проявляет себя возникший раньше сигнальный мотив: До мечтала стать актрисой. Возникшую ситуацию она реализует как игровую: «Она просто поняла, что может сыграть роль и без театра» (с. 98), – говорит Сергей.

Смысл эпизода двойствен: ситуация *театрального представления* обнаруживает себя, и если бы это в самом деле случилось, то наступил бы «момент истины» и *правда* восторжествовала над *ложью*. Но Ольга отказывается сознаться в том, что стояла тогда за *занавесом* и вышла из-за него, начав тем самым игру, Сергей отказывается признать то, что известно Ольге – свой роман с До. «Маленькую девочку», которая начинает играть на обнаружение *правды*, на время выбрасывают из игры.

Мотивы *ложь* – *правда*, *театр* – *жизнь* переплетаются с мотивами *созидание* – *разрушение*, *дом* – *поджог*. «Одни хотят строить, другие разрушать» (с. 80), – эта фраза прозвучала в 1-м действии. С темой *созидания* (как кажется) связан образ *дома* Сомовых, а сигнальный образ *дома* – великолепный *персидский ковер*, который упоминается в первой же ремарке. В *доме* Сомовых, как говорят сами супруги, спустя 18 лет после свадьбы царят любовь, полное доверие, стабильность и ненарушимое счастье. Одним словом, «примерное супружество» (с. 76). Здесь твердо знают, что

«люди могут ... быть очень счастливы и прочно счастливы в этом мире» (с. 84).

Но вот в этот мир, который кажется столь нерушимо стабильным, входит «маленькая девочка», и первое, что ей хочется сделать, – прожечь «папиросой этот красивый ковер» (с. 77). «Я иногда люблю портить красивые вещи» (с. 77), – поясняет она. Мотив *прожженного ковра* обретает символическое значение. Он часто контрастирует с кажущейся атмосферой утвердившегося покоя и стабильности. Так, в 1-м действии звучит непрекаемо авторитетная, почти профетическая тирада Ольги: «Вы сами знаете, как вы прелестны, но этого недостаточно, чтобы разрушить то, что есть между мною и им. Прелестное не может разрушить прекрасное ... Помните: не вам будет жаль меня, а мне будет жаль вас» (с. 79). И сразу вслед за тем вошедший Сомов восклицает: «Здесь пахнет гарью ... Здесь что-то горит! До (*спокойно*). Это, вероятно, горит ваш ковер. Я уронила папиросу» (с. 79). Зритель понимает, что процесс *разрушения дома* начался и носительница духа *разрушения* – «маленькая девочка». А счастливый семейный праздник Рождества заканчивается такой выразительной мизансценой: «До возвращается к елке, осматривается, видит свой стакан, собирается допить из него шампанское, но, раздумав, выплескивает вино на ковер. Потом медленно подходит к вазе с цветами, обрывает у роз лепестки и обеими руками бросает их в воздух. Занавес начинает падать, а она все обрывает лепестки и бросает, они падают на пол» (с. 100). И наконец, незадолго до финала, казалось бы, силы *созидания* победили и *дом* сохранен. Ольга выгоняет До со словами: «Ты мечтала сделать зло, потому что ничего другого ты делать не умеешь ... Но мы сильнее тебя, мы не хотим тебя. И у тебя не было и нет здесь роли» (с. 107). И вот в этот момент окончательного торжества добра многозначительная ремарка: «Проходит минута. По улице едут пожарные, слышен рев сирены» (с. 107). Это, конечно, предзнаменование того, что *дом* на самом деле сгорел. В финале становится ясно, что оно оправдалось. Тем более что еще раньше в ответ на вопрос Ольги: «Отчего ты тогда весь дом не спалила?», – До пообещала: «Это будет в следующем раз» (с. 100).

Но роль *разрушителя* вовсе не принадлежит одной лишь До исключительно – она переходит от одного участника игры к другому, от одной пары к другой. Так возникает «плавающий» мотив *преступления*. Кто и что здесь испортил? До – семейную жизнь Сомовых? Этот итог очевиден, но тогда все было бы слишком просто. «В ней было что-то разрушительное, чего до нее мы совсем не знали» (с. 108), – казалось бы, подводит итог Сергей. Но тут же звучит странное, на что-то намекающее добавление: «А в нас (*насмешливо*) все было так благородно, так возвышенно». Так, может быть, это Сомовы что-то «испортили» в «маленькой девочке», играя с ней как со своей куклой? И возникает страшноватое подозрение: «благодетели мы или

погубители?» (с. 89). В финальной сцене эта тема получает развитие: «Мы с тобой едва уцелели вместе, но почему-то, – говорит Сомов, – у меня такое чувство, будто мы вдвоем зарезали кого-то» (с. 108).

Возможны и другие варианты. Например, Ольга разрушила любовь Сергея и До, не сохранив при этом и свой *дом*. Ведь всплывает из глубин ее подсознания ассоциация: «это как в преступлении, когда все так тщательно обдуманно и вдруг пустяк, забытый клочок вчерашней газеты, все выдает, рушится весь расчет, вся хитроумная постройка» (с. 105). А, может быть, *они* разрушили *ее* жизнь? Или женщины своими играми испортили что-то в *нем*? Не прозревает ли *он* эту истину, когда задается вопросом: «Или это меня кто-то едва не зарезал?» (с. 108). На каждом этапе развития сюжета возникает тот или иной вариант. Причем «водит» тот, кто «испортил».

А роль того, кто «испортил», совпадает с ролью *хозяина положения*, на которую тоже поочередно претендуют все участники игры. Сначала Ольга, выйдя из-за занавеса (поступок, которым она гордится до последнего момента), начинает игру в качестве «водящего», удовлетворяя тем самым экстравагантное желание «сделать что-нибудь и посмотреть, что из этого получится» (с. 87). Но она не знает, что это До прожгла *ковер* папиросой, начав свою игру («Я сама выбираю, что мне портить», – с. 77). Затем «водящим» становится Сергей – когда уходит из *дома*, вынуждая тем самым женщин прекратить свою игру и, по-видимому, подготавливая свидания с До – уже вне *дома*.

Наконец, возникает версия, что на самом деле сюжетобразующей доминантой пьесы является *судьба*. Ведь если свершившееся не было результатом личной воли ни одного из героев, значит, все произошло по воле *судьбы*? Этот мотив возник сразу: «я не мешаю судьбе» (с. 79), – заявляет Ольга, выйдя из-за портьеры. Сказав так, она, однако, берет бразды управления событиями в свои руки. Впоследствии Ольга гордится своим поступком, считая, что тем самым она смогла *победить судьбу*. Но оказывается, что этот *coup de force* был роковой ошибкой. И тогда звучат слова Агара – человека с Востока, который по традиции должен изрекать мудрые, окончательные истины:

«А г а р. ... Ведь вы, кажется собирались быть чьей-то судьбой?

О л ь г а. Разве этого нельзя делать?

А г а р (*задумчиво*). Нельзя ... В этом единственная мудрость жизни. Восток это знает. Запад забыл ... Потому что судьба, как цветок: нельзя его раскрыть, надо, чтобы он сам раскрылся. Надо давать судьбе самой распустывать и запустывать нас друг с другом» (с. 108).

Но это «мудрое решение», думается, ложная подсказка в духе традиции «новой драмы». Если в пьесах Ибсена действительно ощутимо присутствие *фатума* или каких-то высших сил, то в «Маленькой девочке» поступками



персонажей управляет только одна сила – логики игры. Финал у пьесы открытый, а следовательно, он предполагает дальнейшие изменения ситуации и продолжение игры с иным распределением ролей.

И все же в пьесе, по крайней мере, на данном этапе развития ситуации, есть нравственный итог. И он печален: в конфликте *правды* и *лжи* победила последняя. Аура *лжи* окутывает все и всех. Вырваться из нее, очевидно, уже невозможно. И когда в финале, кажется, наступает «момент истины» и супруги готовы сказать друг другу *правду*, поток *лжи* вновь разводит их и уносит в опасную, непредсказуемую неизвестность:

«С о м о в (*смотрит на нее долго, задумчиво говорит*). Тебе ничего не хочется сказать мне о себе? Что-нибудь, что в эту минуту хотелось бы открыть, наконец, чтобы нам обоим стало легче? Что-нибудь, что ты все это время скрывала от меня?

О л ь г а. Почему ты спрашиваешь? Ты же знаешь, и всегда знал, что у меня нет и не было от тебя тайн ... (*Внезапно смотрит на него. Тревожно*). А у тебя?.

С о м о в. Что у «меня»?

О л ь г а. У тебя есть что-то, о чем ты не говоришь ... что не можешь сказать, даже теперь?

С о м о в. ... У меня, как у тебя» (С.109).

В семье Сомовых под внешней личиной *счастливой семьи* жила *ложь*. На самом деле они отнюдь не примерная любящая пара, какую разыгрывают перед другими и перед самими собой. Они вовсе не чувствуют друг к другу то же, что и 18 лет назад. Им скучно друг с другом – это очень ясно чувствуется, лишь только они остаются наедине. Им действительно не хватает *молодости* – в виде ребенка или юной любви. В «маленькой девочке» (не случайно До – почти ровесница их брака) материализовалась *ложь*, вознившая между ними. И эта *ложь* разрушила их семью.

Чудо, действительно, не произошло, и *гвоздь не стал гвоздикой*. До не стала ни милой, духовно и душевно утонченной юной девушкой, ни прекрасной возлюбленной, ни доброй дочкой, а осталась озлобленным, эгоистичным и жестоким подростком. Не возродилась и любовь в семье Сомовых. Двое стареющих и бездетных супругов не превратились в счастливую пару Филимона и Бавкиды, проживших долгую жизнь во взаимной нежности.

Финал – в духе экзистенциально-сюрреалистического *ужаса*. До ушла, но *ложь* осталась, потому им все кажется, будто она еще где-то здесь. Вместо нее в доме Сомовых поселилась *пустота*. Внешний, видимый *happу end* таит в себе страшное: как будто супруги остались не вместе, а один на один с жутким *Ничто*. Впрочем, это *Ничто* уже было между ними в исход-

ной ситуации, они сознательно или полусознательно пытались заполнить *пустоту*. В финале все вернулось на круги своя.

*Маленькая девочка* Берберовой, видимо связанная с западноевропейской модернистской драмой XX в., на самом деле представляет собой феномен пограничный: она предвещает драматургическую модель авангардной *абстрактной драмы*, заключая в себе элементы сюрреалистического абсурда и постмодернистской мультинациональной модели мира.